К А Л Е Н Д А Р Ь • 2 0 0 2



ЖЕНЩИНЫ БЕЛАРУСИ: ТВОРЦЫ КУЛЬТУРЫ

Двадцать лет назад Линда Нохлин в знаковой работе, положившей начало феминистскому пересмотру истории искусства, поставила вопрос: "Почему художниц так мало?". Часть данного ею ответа состоит в том, что тот всемирный искусствоведческий текст, который создал канон "великого" или признанного искусства, не является ни объективным, ни единственно возможным. Он отражает не положение дел в истории искусства — "как оно было" (представим, что такое возможно — знать, как было на самом деле), — а является порождением определенных представлений о том, как должно было быть. Художниц так мало потому, что их, согласно нашим представлениям, не должно было быть, а потому быть не могло...

Художниц так мало потому, что женщины, как принято считать, не творцы, а музы, созданные мужским воображением и существующие благодаря мужскому взгляду. Их нет без зрителя: кем-то увиденных героинь европейской живописи. Они сами привыкли существовать для смотрящего на них мужчины...

Художниц так мало потому, что женщин так долго не учили рисовать, как, впрочем, и читать, и писать. Как удобно было думать, что им этого не надо... Рисование — как овладение речью, как обретение своего голоса, как чтение, которое "вовсе не такая безделица, как принято считать. Сначала надо украсть ключ от библиотеки. Чтение — это провокация, вызов... Читать — это поедать запретный плод, любить запретной любовью, сменять эпохи, сменять семьи, сменять судьбы", — написала французская философ феминистской ориентации Элен Сиксу.

Художниц так мало потому, что у женщин никогда не было "своей комнаты" — как обозначила пространство как физическое (студия, мастерская, да просто комната, в которой не варится обед и не кричат дети), так и духовное, предназначенное для творчества, Вирджиния Вульф в одноименном тексте 1929 года...

Художниц так мало потому, что темы, порожденные женским опытом, мелки, интересны только части человечества, а часто и неприличны — в отличие от глобальных тем мужского художественного мира... Кто те судьи, которые знают, какие темы всемирны, а какие нет? Кто наделил их правом судить?

Художниц так мало потому, что для того, чтобы написать "женское" как "другое", надо разрушить канон...

В этом календаре представлены двенадцать художниц, работавших в разное время на белорусских землях. Большинство из них относили себя к культуре польской, русской, иногда татарской, еврейской, очень редко — собственно белорусской. Вместе это сложилось в культуру Беларуси, территории, где католический мир встретился с православным, балтийский с мусульманским. Большинство из них писали тогда, когда выход женщины в публичное творческое пространство уже являлся нормативной трансформацией, угрожавшей традиционному социальному порядку.

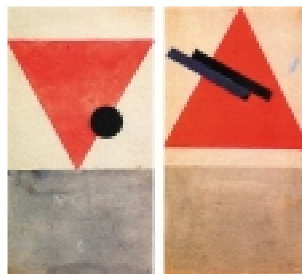
Эти двенадцать имен — крошечная вершина огромного айсберга, называемого женским творчеством.

Пишите себя...

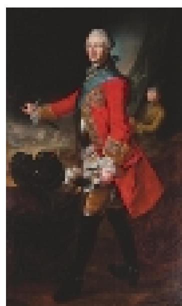
Елена Гапова


Уршуля Францишка Радзивилл

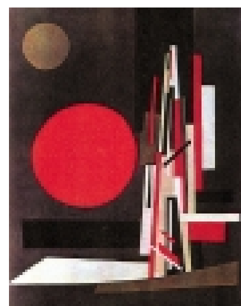

Роза Парчевская

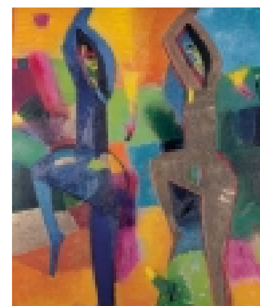

Вера Ермолаева

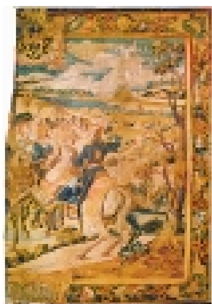

Халима Рызванович


Анна Розина Лишевская


Нофонта Калашникова


Надя Ходасевич (Леже)


Зоя Литвинова


Мария Кулаковская


Елена Кабищер-Якерсон


Алёна Киш


Ольга Сазыкина

Уршуля Франтишка Радзивилл

Занятия драматургией и сценографией Уршули Франтишки Радзивилл (1705—1753) — пример особой презентации женщины в обществе XVIII века. То, что удалось сделать княгине, составляет вполне законченный проект театральной культуры, реализованный в Несвиже в течение 1730—50-х гг. Беспрецедентность такого начинания видна на фоне культурного контекста эпохи: несвижский театр был первым придворным театром XVIII века, аналогичные опыты в Речи Посполитой (часть территории современной Беларуси в составе Великого княжества Литовского входила в это государство) появляются позже, во второй половине столетия. Цель Уршули Франтишки не сводилась только к созданию домашней сцены: для нее это была возможность выхода в новый и закрытый для женщины вид интеллектуальной деятельности. В России княгиня Екатерина Дашкова сделает то же самое на несколько лет позже: будет сочинять пьесы, интересные современным театрам. Восстановление пьес Уршули Радзивилл в Беларуси пока не предпринималось.

Я. Фричинский, издатель произведений княгини, в 1754 г. в предисловии к ее "Комедиям и трагедиям" пишет об удивительной образованности своей госпожи, в личной библиотеке которой были собраны книги более чем двух тысяч авторов на разных языках, и "она всех прочитала и знала... при этом самым любимым ее занятием было разговаривать с учеными людьми, дискутировать с ними...".

Женщина в театре княгини Радзивилл претендует на равное положение во власти с мужчиной, на естественность своих чувств и своего поведения, на право распоряжаться своей судьбой, а самое главное, женщина все время находится в состоянии некоего действия, поиска истины, преодоления и т. д. Тексты пьес развивают весьма сложную тему красоты и любви. Тут и Венера, сотворенная алхимиками, и Венера, которая отстаивает свое право "прекраснейшей" на суде Париса. И, в конце концов, появляется героиня, которая должна найти любовь, не открывая лица избраннику. Любовь — это равный выбор партнеров, а не игры, диктуемые негласным желанием мужчины завоевать явную красоту.

Франтишка Уршуля была не только автором текстов, но и сценографом (автором эскизов декораций) постановок в своем театре. Ее сценографические эскизы, воспроизведенные в гравюрах, украшают книгу "Комедий и трагедий". Авторство композиций гравюр было установлено недавно. В архивном документе найдена запись распоряжения князя Михала Казимира Радзивилла (Рыбоньки), в котором он 3.12.1754 г. приказывает передать театральные эскизы своей жены через Володько граверу Жуковскому: " Повторное напоминание Его Милости Пану Вобби. Абрисы (эскизы) Княгини, Жены моей, должен Володько вернуть...(и) Жуковскому у себя их держать". Вобби— издатель и автор панегирического предисловия к собранию фамильных портретов князей Радзивиллов, названному "Иконес", 1758 г.

Четырнадцать эскизов княгини "перевел в материал", то есть награвировал на досках и сделал готовыми для тиражирования в печати Михал Жуковский.

В эскизе к пьесе "Любовь — заинтересованный судья" три богини (Афина, Афродита и Гера) стоят перед троянцем Парисом, который избирает из них "Прекраснейшую". Таков миф, позволяющий создать презентацию мужского оценивающего взгляда. В эскизе княгини нет "расщепления удовольствия от смотрения" на активно-мужское и пассивно-женское. Скорее, все решает воля богов, которые являются равноправными участниками событий, пируя в заоблачных высях, изображенных в верхнем ряду композиции.

Ursula Franziska Radziwill (1705—1753) was not just another noble lady of her epoch. Well read and highly educated, she created the first court theatre in the 18th century Polish Kingdom, in Nyaswizh, where she lived. The theatre, far more than a "home scene", was a part of her broader artistic project: to enter, as a woman, the new and previously forbidden space of intellectual endevour. Ursula Franziska wrote plays for her theatre and made skethes of scenery.



Уршуля Франтишка Радзивилл

Суд Париса. Эскиз к пьесе “Любовь — заинтересованный судья”. 1754 г.
Иллюстрация в книге Ф. У. Радзивилл “Комедии и трагедии”.
Национальная библиотека Беларуси.

ЯНВАРЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Анна Розина Лишевская

С одного из лучших портретов Национального художественного музея Беларуси, где представлен Михал Казимир Огинский (1730—1800), к нам обращается в своем богатстве и целостности культура XVIII столетия. Значительна личность князя, но не менее значительна личность художницы, изобразившей его, Анны Розины Лишевской (1713—1783). Многих удивляет, что автором этого произведения середины века является женщина, член Дрезденской академии художеств. Но это действительно так — портрет подписной и имеет подписной аналог, хранящийся в историческом музее города Санока в Польше. О художнице известно немногое. Краткие сведения о ней сообщает многотомный словарь художников Тимме и Беккера. Анна Розина Лишевская продолжила дело отца-художника, связанного своим происхождением с Речью Посполитой. Территория нынешней Беларуси, входившая в состав Великого княжества Литовского, являлась частью этого государства. Позднее художница работала в Дрездене, и там была принята в члены Академии художеств. А. Р. Лишевская представляет плеяду профессиональных женщин-художниц, которые постепенно стали заполнять культурное пространство Европы на пороге просвещенного Нового времени. Чаще всего этот вид деятельности осваивали дочери, выросшие в семьях артистов и художников. Среди известных художниц можно назвать итальянку Розальбу Каррьеру, пастельные портреты которой высоко ценились при дворах европейских монархов.

Для нас портрет кисти А. Р. Лишевской — наиболее парадное и проницательное видение значительного общественного деятеля Великого княжества Литовского, а потом России, М. К. Огинского. Князь прославился своими государственными делами: он строитель Днепро-Неманского канала, более известного как Огинский канал, организатор ряда мануфактур. Кроме того, город Слоним во время пребывания в нем Огинского стал одним из центров театральной и музыкальной культуры того времени. Сам воевода писал музыку, хорошо играл на скрипке, сочинял повести разнообразного содержания. В 1791 г. он на некоторое время передавал права по управлению имениями своему родственнику Михалу Клеофасу Огинскому, автору всемирно известного полонеза “Прощание с Родиной”.

Михал Казимир Огинский мог портретироваться у Анны Розины Лишевской во время своего путешествия по Европе в 1754—1761 гг. Художница сохраняет легкую иронию в показе красующегося молодого человека, энергичного, вдохновенного и умного, и передает некую печаль по поводу честолюбивых надежд, ожидаемых общественных преобразований и грядущей славы. Несмотря на то что историки многое знают о герое этого портрета, его изображение остается до конца не разгаданным: на какую битву указывает будущий Великий гетман литовский, кто из приближенных князя запечатлен рядом с ним? Но самой большой загадкой портрета является его автор — художница Анна Розина Лишевская.

Ее творческое наследие не изучено, но художественный уровень портрета М. К. Огинского ставит автора в ряд великих портретистов XVIII века — рядом с президентом Королевской академии художеств Англии Джошуа Рейнольдсом и президентом Дрезденской академии художеств Луи де Сильвестром. Идея портрета М. К. Огинского выстраивается как аллюзия определенного античного образца. Красивый победитель представлен в позе Аполлона Бельведерского. Тот же самый прием был использован Д. Рейнольдсом в портрете командора Кеппела и принес художнику известность. Подобная схема парадного портрета использовалась и Луи де Сильвестром. Наша художница свободна в трактовке античного первообразца и символических деталей, которые были обязательными для парадных портретов того времени. Пейзажный фон с битвой, драпировка, которая как бы приоткрывает завесу вечности, кажутся лишенными своей традиционной условности, слуга же князя — не просто обычный стаффажный персонаж: это образ, расширяющий возможности коммуникативного пространства.

The best portrait painting on the walls of the National Fine Arts Museum of Belarus, “Portrait of Mikhal Ogynski”, is by a woman, **Anna Rozina Liszewska** (1713—1783). The daughter of an artist, she was schooled by her father at home, like most other women artists who were filling in the European cultural scene of the 18th century. Anna Rozina’s portraits were highly recognized by her contemporaries and in Germany, where she later lived, she was elected a member of the Dresden Academy of Arts.



Анна Розина Лишевская
Михал Казимир Огинский. 1755 г. Холст, масло.
Собрание Национального
художественного музея Беларуси.

ФЕВРАЛЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

Мария Кулаковская

Перед нами фрагмент шпалеры конца XVIII века — “Битва под Славечной”. Известно, что выполнена она на Кореличской мануфактуре Радзивиллов. Об авторе ее свидетельствует лишь две буквы в верхнем левом углу фрагмента — М. К. Очевидно, это одна из известных мастериц фабрики — Мария Кулаковская.

Конец XVIII века — закат истории Речи Посполитой и эпохи сарматизма. Идеология сарматизма соединяла в себе стремление местной аристократии слиться с европейской и при этом не потерять собственной инаковости. Одним из пунктов, выделявших мировоззрение шляхтичей-сарматов, был особый статус женщины. Она была скорее подругой, нежели возлюбленной, участвовала в очерченных церемониалом забавах и пиршествах, поддерживала дружескую беседу. Женщина была исключена из кулигов — праздничных масленичных катаний на санях — но могла участвовать в охоте.

В Беларуси первые мастерские по производству шпалер — настенных безворсовых ковров — появились по инициативе Анны Радзивилл из рода Сангушек.

Кореличские шпалеры прославили ткачество Беларуси. Работы мастеров этой фабрики можно встретить в музеях Украины, Польши. Мануфактура в Кореличах была основана Михалом Казимиром Радзивиллом (Рыбонькой) и просуществовала с середины XVIII до первой половины XIX века. Просвещенный XVIII век — период ее расцвета; создаются композиции “Император Карл V Габсбургский дарует Радзивиллам княжеский титул”, “Взятие в плен Станислава Михала Кричевского”, галерея портретов Радзивиллов.

Шпалера “Битва под Славечной” посвящена сражению близ Мозыря, на реке Славечне, между белорусско-украинскими повстанцами и польскими королевскими войсками под командованием Понятовского. Несмотря на то что изображенное на шпалере озаглавлено сражением, мы видим лишь два противопоставленных друг другу лагеря: на первом плане — сам Понятовский с всадниками и группа повстанцев — в глубине полотна.

При всем кажущемся разнообразии сюжетов произведений подобного рода все они сводятся к двум видам — исторические композиции и портреты, которые призваны представлять “совращенное” пространство власти шляхтича-сармата. Присутствие в таком пространстве Другого ограничено и подчинено иерархии. Так, по сути дела видимая нами композиция — это портрет Понятовского, где все остальные фигуры служат лишь антуражем. Женщина, будучи одним из воплощений Другого, в мужском мире сарматизма должна была либо принимать на себя функции мужчины — воина или охотника, либо элиминироваться до двух букв или имени, за которым лишь функция, воспроизводящая эстесис мифо-поэтического пространства власти.

Maria Kulakowska, her name reduced to two initials — M.K. — at the top left corner of “*The Battle at Slaweczna*” tapestry, was one of the very few women-artists at the Karelichy factory which belonged to the noble Radziwill family. Tapestries from that factory made Belarusian weavings famous throughout Europe in the late 18th century. While weaving at home was traditionally women’s lot, making high quality tapestries at factories was man’s work and women were allowed into the craft only rarely and under special circumstances.



Мария Кулаковская

Фрагмент шпалеры “Битва под Славечной”.
Вторая половина XVIII в. Собрание Львовского исторического музея.

МАРТ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Роза Парчевская

В интерьере наиболее известного памятника архитектуры, живописи и скульптуры Беларуси XVIII—XIX вв. — Гродненского фарного костела — важное место занимает алтарь патрона и покровителя Великого княжества Литовского Святого Казимира. Центральный образ этого алтаря принадлежит кисти Валентия Ваньковича, белорусского художника первой половины XIX века. Дом-музей мастера недавно отреставрирован и открыт в центре Минска.

Рядом с гродненским алтарем, украшенным Ваньковичем, в каплице Богоматери Студентской находится произведение, созданное женщиной, современницей минского маэстро Розой Парчевской (1799—1852). Этот холст включен в конструкцию алтаря чудотворного образа Богоматери Римской. Она считалась покровительницей конгрегации (союза) студентов гродненского иезуитского коллегиума. Роза Парчевская написала свое полотно в 1837 г. Это изображение Богоматери Непорочное Зачатие (Иммакулаты), интерпретирующее итальянские образцы того времени. Дева Мария представлена как новая Ева, непорочная, восхваляемая миром: под ногами у нее символы: космоса — земной шар — и грехопадения — яблоко и змей.

Догмат о телесном вознесении и особое почитание Девы Марии — существенные для католической церкви и веры понятия. Поэтому образ Богородицы является не только одним из самых любимых, но и важных изображений в интерьере католического храма.

Это не первая религиозная картина художницы: она создавала полотна для Виленского кафедрального костела и для храма в Неменчиново, вблизи ее имения Красный двор, под Гродно. Видимо, как наследница имений Жидомля и Красный Двор большую часть своей жизни художница провела там. Наследовала она эти земли вместе с братьями, один из которых также был художником. Где и у кого училась Роза Парчевская, не известно: первые художественные школы, где могли заниматься женщины, появились после 1860-х гг. Мы знаем только, что она принимала участие в художественных выставках в Вильно в 1822 г. и в Варшаве в 1845 г. Выставки во второй половине XIX века способствовали реальному вхождению женщин в пространство профессиональной художественной деятельности.

О Розе Парчевской писали журналисты, комментировавшие вернисажи первой половины XIX века: в газете “Дзённик виленский” 1822 г., в газете “Курьер варшавский” в 1850-х гг. Как свою талантливую современницу отметил художницу известный белорусский писатель и историк Владислав Сырокомля. Собственно, благодаря его публикациям имя Парчевской оказалась в словаре Ростовецкого — первом большом словаре художников Речи Посполитой. Этот издатель второй половины XIX столетия приводит все известные от Сырокомли сведения о Парчевской. Но вскоре о художнице забывают, о ней больше рассказывают ее полотна, чем историки искусства и культуры. Художник же, рядом с которым она “представлена” в интерьере костела, имеет мемориальный музей и целый ряд исследователей, которые восстанавливают его место в истории белорусского искусства.

Женщина пишет алтарь — она буквально прикасается к святая святых храма, ее искусство возводит ту самую преграду, преступить которую не позволено ни одной из нас. Нельзя не почувствовать некоторой абсурдности ситуации: образ Богоматери — этот несбыточный идеал патриархальности, воплотивший в себе мечты о непорочном материнстве, невинной грешнице и т. п., творится женщиной.

Пытаясь занять место, изначально ей не предназначенное, а значит, во всех смыслах для нее неудобное, женщина обречена на неудачу. Роза Парчевская дважды нарушила установленный порядок: когда стала художницей и когда с кистью приблизилась к алтарю. Ее имя не случайно выпало из истории белорусского искусства: столь размеренный дискурс исключает всякого рода несоответствия.

In her lifetime, **Rosa Parczewska** (1799—1852) participated in several art exhibitions and was recognized by her contemporaries, but later on her name was all but forgotten. Was the oblivion a kind of punishment for painting altars in cathedrals of Wilna (Vilnious) and Grodno, i.e. for doing something that a woman was not supposed to do? In fact, she overstepped the canons of her epoch twice: by becoming an artist and by painting altars…



Роза Парчевская
Богоматерь Непорочное Зачатие. 1837 г. Холст, масло.
Алтарь Богоматери Студентской
Гродненского фарного костела.

АПРЕЛЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

Нофонта Калашникова

О матери Нофонте Калашниковой мы узнаем из подписи к иконе с изображением Святой Евфросиньи Полоцкой: "Сию икону писала монахиня Нофонта Калашникова 1859 г. декабря 19 дня". Созданный монахиней образ является моленным и обетным. Икона — духовное обращение женщины-христианки, матери-монахини к прославленной белорусской святой XII века.

Моленное иконное обращение Нофонты к Евфросинье Полоцкой воплощает своей художественной образностью символические структуры народной памяти, связанные со святой. В иконе монахини Нофонты Преподобная Евфросинья показана в ореоле святости с крестом-реликварием в руках. Крест — традиционный символ мученичества и святости. В белорусских иконах с таким атрибутом чаще всего изображалась Святая Параскева Пятница. В иконе Преподобной этот крест становится символом ее христианского подвига и своеобразным символом белорусской истории и истории белорусской Православной Церкви. Тот крест был обетным даром Евфросиньи Спасо-Преображенской церкви в основанном ею монастыре. Сделал реликварий киевский мастер Лазарь Богша.

Образ монахини Нофонты обращается к важным смыслам нашего культурно-исторического и духовного опыта. Забвение и возрождение подобны перипетиям судьбы креста-реликвария и мощей Преподобной, которые не могли вернуться в Полоцк долгие годы. История утраты и священный акт обретения полоцкой землей своих реликвий растянулись на четыре века, от XVI к XX столетию.

Мощи Преподобной будут возвращены в Полоцк из Киево-Печерской лавры только в 1910 г., а Крест, исчезнувший во время эвакуации 1941 г. из музея г. Могилева, будет воссоздан в 1997 г. Первое и второе события навсегда окажутся запечатленными в народной памяти. Путь из Киева в Полоцк в 1910 г. сопровождался многолюдными крестными ходами. Память об этом шествии передавалась из поколения в поколение: от бабушек, матерей дочерям и внучкам. Путь этот, возможно, повторял тот, средневековый, которым Преподобная сама прошла в Иерусалим 1167 г. Тогда дорога вела по Западной Двине, Днепру к Черному морю. После захвата Иерусалима мусульманами в 1187 г. мощи Святой были перевезены в Киево-Печерскую Лавру, а оттуда в 1910 г. водным путем — через Оршу, Витебск в Полоцк. В иконе это событие как бы предвидится — Святая Евфросинья Полоцкая изображена с крестом, что в 1859 г. могло означать будущее возвращение этих реликвий Церкви и белорусской культуре. История возвращения мощей Евфросиньи Полоцкой "домой" и история воссоздания обетного креста — своеобразный путь духовного возрождения белорусской культуры.

В надписи на иконе монахиня Нофонта пишет, что Евфросинья была "княжной полоцкой". Двенадцатилетнюю девочку, которая в 1113 г. отказалась от династического брака и ушла в монастырь, звали Прадславой. Святая была дочерью полоцкого князя Всеслава Брячиславовича и княгини Софии, внучкой двух великих государственных мужей — князя Всеслава, прозванного Чародеем, при котором Полоцкое княжество достигло наибольшего могущества, и князя Владимира Мономаха, мудрого правителя Киевской Руси. Преподобная основала в Полоцке монастырь — средоточие женской книжности. Среди современников она была известна как справедливый судья, мудрая советчица и миротворица. Церковное почитание Евфросиньи началось уже в конце XII века еще при епископе Дионисии, без официальной канонизации. В XVI веке при митрополите Макарии житие Святой было включено в знаменитое издание, представляющее жизнеописания наиболее знаменитых Святых, — "Четьи Минеи". По сути, это первая женщина на Руси, которая Православной Церковью была возведена в ранг Святых. В 1984 г. Евфросинья Полоцкая причислена к Собору Белорусских Святых.

Mother Nofonta Kalashnikova created the icon of St. Ephrosinia Polotskaya (1859) as the spiritual appeal of a Christian woman to the famous Belarusian saint of the12th century. In her lifetime, Ephrosinia founded a women's monastery, which was a place for women's learning in ancient Polotsk. Highly respected as a fair judge, a wise advisor and a peacemaker, she died during her trip to Jerusalem. The crucifix in the hands of the Reverend symbolizes her Christian service, while the actual Ephrosinia's crucifix disappeared from the museum of Mogilev during WWII, and was recreated in 1997 as a symbol of the nation's cultural survival.



Нофонта Калашникова

Икона Святая Евфросинья Полоцкая. 1859 г. Холст, масло.
Собрание Государственного музея истории религии в г. Гродно.

МАЙ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Елена Кабищер-Якерсон

В 1897 г. правительство Российской империи, стремясь модернизировать управление огромной державой, осуществило Первую всеобщую перепись населения. Цель метрополии состояла в научной классификации имперских субъектов: Россия желала соответствовать "европейскому времени". Основой для категоризация племен и народностей стал "родной язык" — следствие пришедшей из Германии идеи идентификации нации с языком.

Согласно результатам переписи в Северо-Западном крае, до 60% жителей мелких и крупных городов составляли евреи. Их, не имевших права владеть землей, в деревнях проживало всего около 8%. "Евреи расселены главным образом по городам", — констатировал Центральный статистический комитет Министерства внутренних дел.

Витебск был "последним", самым восточным городом черты оседлости. Обе имперские столицы, центральная Россия для евреев закрыты. Жить там запрещено, но из Витебска можно ездить торговать в Москву и Петербург: ночь туда, день на рынке, ночь обратно...

Провинциальный белорусский город начала века. Его архитектурой — свидетельством средневековой вольности и славы — восхищался Илья Репин. Еврейские кварталы: переулки и синагоги, торговые ряды и ремесленные мастерские, семьи и кланы, свадьбы и похороны, Пурим и Пасха, богачи и бедняки. Молитвословие мудрого раввина и блеянье коз. Женщины, выходя замуж, обривали голову и надевали парик. Они говорили на идише, "женском наречии", ставшем символом объединения угнетенного еврейства Восточной Европы. Мужчин учили древнему и благородному ивриту: он был необходим для чтения Торы.

Плакала на улице скрипка нищего музыканта. От дома к дому шел со своей повозкой Тевье-молочник. Вслед за ним брело призрачное еврейское счастье...

Утекли воды медленной и полноводной Двины. Той жизни больше нет — последние ее остатки сожжены в печах холокоста...

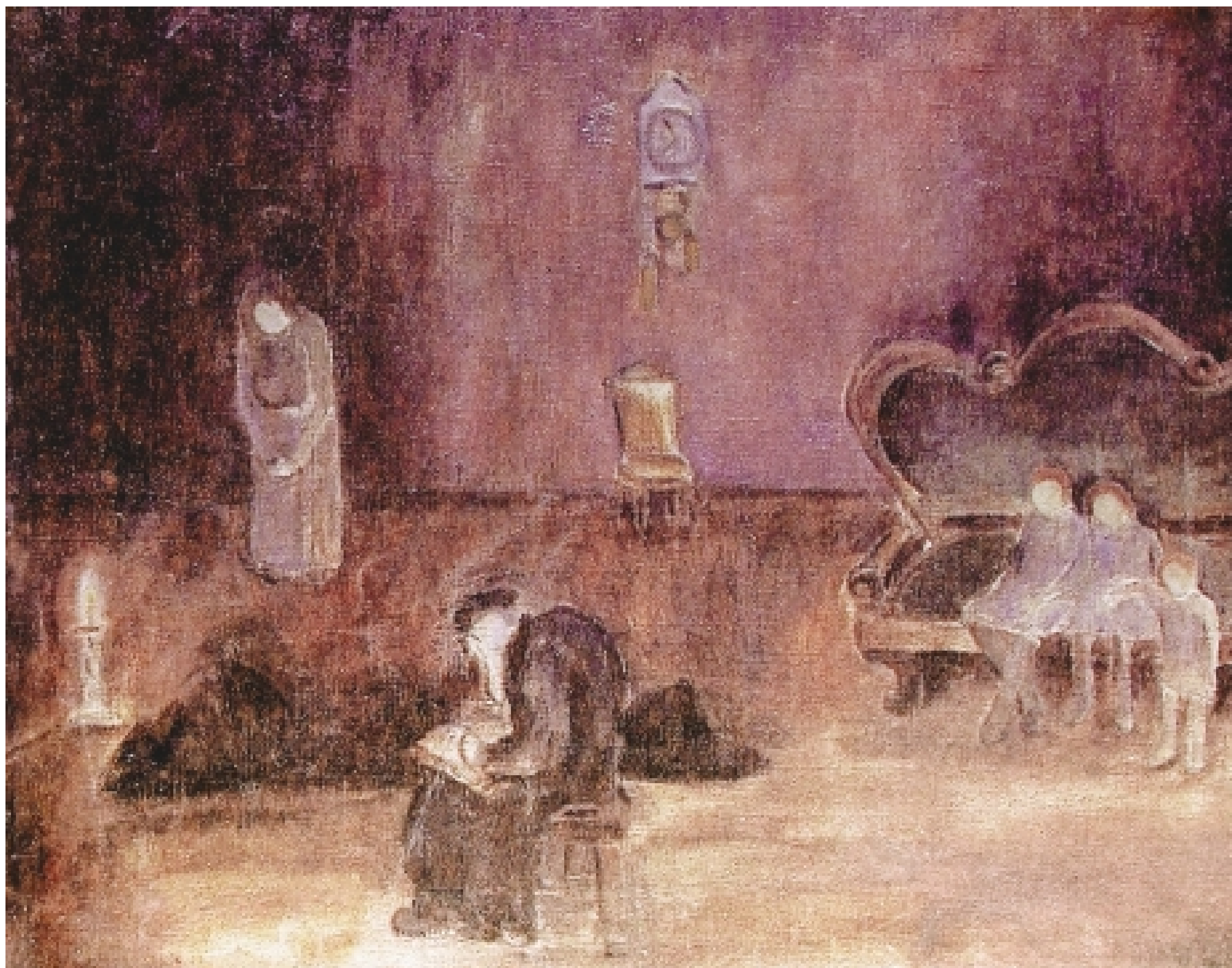
Как запечатлеть — и тем спасти от забвения исчезнувшую еврейскую культуру средней Европы?

В 1917 г. четырнадцатилетняя Елена Кабищер (1903—1990) стала ученицей Школы живописи и рисования художника Пэна. С Иегудой Пэном она потом переписывалась до конца его дней. Зачинатель витебской художественной школы, первый наставник Шагала, еврейский интеллигент, создавший вокруг себя уникальную художественную среду.

Позже, обучаясь в Витебском художественном училище, Елена Кабищер попала в круг создателей нового революционного искусства. Посещала занятия в мастерской К. Малевича и скульптурной мастерской Д. Якерсона (своего будущего мужа). Участвовала в изготовлении эскизов костюмов к постановке пьесы "Сон в летнюю ночь" Шекспира, которую готовила Вера Ермолаева. Ей принадлежит первая попытка создания костюмов к спектаклю. Костюмы за их объемное решение высоко оценил К. Малевич, хвастаясь ими перед всеми. На Второй отчетной выставке работ подмастерьев Витебских Свободных Государственных мастерских, где Елена Кабищер впервые представила свои работы, они были награждены комиссией в составе М. Шагала, К. Малевича, Ю. Пэна, Л. Лисицкого, Д. Якерсона — великих мастеров XX века...

На живописных полотнах, созданных художницей в годы молодости в Витебске, запечатлены жизнь и культура, которая вскоре станет мифом об ушедшем мире с его тысячелетними канонами, такими как кадиш или отпевание умершего по национальному еврейскому обряду.

Up to 60% of the population of the turn-of-the-century Vitebsk (and of most Belarusian towns) were Jews, barred from living further East in the Russian Empire. The unique Jewish culture of the Pale of Settlement is now entirely gone; is it possible to rescue from oblivion at least some of its traits? In 1917 **Yelena Kabischer-Jakerson** (1903-1990) became a student of Yehuda Pen, the founder of the Vitebsk School of Painting and the first tutor of Marc Chagall. Yelena's early paintings focus on the millennium-old Jewish traditions, such as Khadish (burial services) and others.



Елена Кабищер-Якерсон
Кадиш. 1919 г. Холст, масло. Частное собрание.

ИЮНЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

Вера Ермолаева

“В Витебске мы продвинулись на века”,— писал Эль Лисицкий. С точки зрения художественной практики XX столетия несколько лет в Витебске 1920-х гг., отведенные на неясные для традиционной академической культуры эксперименты молодых художников, решили дальнейшие судьбы искусства. Здесь зародились проекты Марка Шагала и формы нового искусства, начертанные знаком супрематизма или гением Казимира Малевича.

Связующим звеном начинаний Шагала и школы Малевича в Витебске, бесконечной “устроительницей” этого Нового Дома стала Вера Михайловна Ермолаева (1893—1938).

События разворачивались стремительно, вопрос “быть или не быть” превратился в повседневный: только личные усилия людей, включенных в этот процесс, позволили будущему состояться. Народная Художественная школа (названия менялись, перед отъездом В. М. Ермолаевой это был Витебский художественно-практический институт) была основана в ноябре-декабре 1918 г. М. Шагалом, уполномоченным по делам искусств в Витебске. С апреля 1919 г. он стал директором школы. Учащихся было 120 человек.

В апреле 1919 г. приехала В. М. Ермолаева, занявшая пост заместителя (в документах — товарища) директора, с 1920 г. ректора института. В октябре 1919 г. в Витебск прибыл К. Малевич. В его программе был заявлен отказ от живописи, основной задачей художника объявлялось создание новой жизни. Сегодня подобные задачи называются концептуальным дизайном.

В 1920 г. в программе значилось: 1-й класс. Поль Сезанн и его живописная манера. Изучались краски. Накладывались одна на другую. Цвет и объемность живописи — основные навыки. 2-й класс. Пабло Пикассо и кубизм. Предмет, или, как говорил Малевич, “вещь” разлагалась на составные части, части складывались в самые причудливые формы. 3-й класс. Футуризм, или вещь в движении. 4-й класс. Супрематизм. Цветной и черно-белый. Вещи находятся в таком быстром движении, что видимы лишь геометрические формы… Даже цвет теряется.

Руководителем курса кубизма и кубофутуризма была В. М. Ермолаева.

В своих воспоминаниях Марк Шагал назвал художницу “Витебской Джокондой”, вкладывая в это имя неведомые для нас смыслы. Обаяние и сила ее творческой личности проступают даже с ветхих пожелтевших фотографий тех лет. Она любила жизнь и, несмотря на парализованные ноги, казалось бы, физически останавливающие движение, ходила в конные и лодочные походы, в семнадцать лет поступила в школу живописи, рисования и скульптуры Бернштейна в Петербурге, побывала во Франции, Швейцарии, Англии, в год революции закончила в Петрограде Археологический институт. Ее всегда влекло к неким простым и глубоким (архетипическим) основам бытия; классическому искусству она предпочитала вывески.

Каждый день в полуголодном Витебске был подвигом во имя нового мира. Художники верили, что создают не только новую художественную систему, но и новое революционное “жизнестроительство” (неологизм Малевича — они придумывали из обычных слов новый язык). Новые идеи визуально воплощались в праздники и театральные спектакли, местом и сценой для которых стали улицы города.

В. М. Ермолаева была предводительницей творцов “новых палитр”. В ее эскизе красный треугольник на белом поднимается над черным прямоугольником. На грани треугольника черный круг. Движение развивается в глубину. Или наоборот. Красный треугольник острием вверх на белом фоне, перекрытый чёрной и синей полосами. Край серый. Треугольник приближается из глубины. Эффект создают форма и цвет. Построена система движущихся форм. Структура главной формы образована почти мозаичной россыпью отдельных элементов. Однако их взаимодействие жестко продумано, элементы прочно скреплены, подогнаны друг к другу. “Победа над солнцем” — так назвали грандиозный оперный проект витебские реформаторы. Их энергия действительно становилась солнечной энергией.

В 1938 г. В. М. Ермолаева была расстреляна.

For several years in the early 1920’s Vitebsk was the site of avant-garde experiments that shaped the future of the 20th century art. Alongside with Marc Chagall and Kazimir Malevich, **Vera Yermolaeva** (1893—1938) was a key figure who made the Vitebsk Art Institute a reality. Every single day of her artistic, teaching and managerial efforts in the midst of turmoil of revolutionary Vitebsk was an act of will to bring the brave new world closer… In 1938 Vera Yermolaeva was executed in a Gulag camp.





Вера Ермолаева

Эскиз праздничного оформления Витебска. 1920 г.
Собрание Государственного Русского музея в Санкт-Петербурге.

ИЮЛЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Надя Ходасевич (Леже)

"*Самое прекрасное — иметь цель, чтоб она, несбыточная, тянула изо всех сил...*", — сказала однажды Надежда Ходасевич (1904—1982). Ее жизнь — непоколебимое желание и мечта, вечное и настойчивое стремление из действительного в воображаемое к порой кажущимся невозможными и недостижимыми целям, постоянная борьба и достижение желаемого.

С самого начала поняв, что хочет рисовать, что должна рисовать и что сумеет сказать свое слово в искусстве, уже совсем новом, ином, Надя всю жизнь двигалась к достижению своей цели. Ее дорога из глухой белорусской деревушки через Смоленск и Варшаву в Париж, как и сама жизнь в Париже, — сложное, жестокое испытание и страстное, неискоренимое желание действовать привели ее к тому, что в современном искусстве Франции она стала значительной фигурой как жена Фернана Леже, но, прежде всего, как художница Надя Ходасевич, навсегда оставшаяся верной своей родине.

В детстве, наслаждаясь и усердствуя, она покрывала листы бумаги то своими фантазиями, то чертами знакомых лиц. "*Что голодному краюха хлеба, что озяблому дрова в пылающей печке, было для меня рисование. А все остальное во мгле*". Но этого было "*мало, мало, мало*!!!" Вырваться надо в настоящую, большую школу, в Париж — мечта, которая тогда казалась несбыточной. Не раз она пыталась бежать: "*Легка, прогрета солнцем пыль деревенской дороги. Ветхие башмаки через плечо, кусок хлеба в узелке, — иду в Париж. Добиралась до ближайшей станции, удачно нырнула в поезд, а там надеялась, в другой поезд пересяду — и дальше, дальше... По дороге остановлюсь, где пол помою, где постираю, где станцую*". — Возвращали.

Наде хотелось вырваться из обязательных начальных истин, уйти от простого отражения окружающего мира к особому, своему языку красок и холста. Узнав, что в Смоленске открыты Высшие государственные художественные мастерские, пятнадцатилетняя Надя сбежала из дома. Жила на вокзале в теплушке, готовилась к вступительным экзаменам, стирками-уборками, танцами-песнями зарабатывая на пропитание. Учеба началась для нее с опрокидывания традиций и с головокружительной свободы художественных поисков первых революционных лет; одним из первых учителей Нади стал Казимир Малевич. Его заявление о том, что живопись умерла, завело в тупик. Леже стал спасительным противостоянием Малевичу. Попавший в руки журнал с его статьей и репродукциями удержал ее на весу: "*...Учиться. Париж. Леже*".

Путь в учение к Леже прошел через Варшавскую академию художеств, академический консерватизм которой разочаровал Надю. Жизнь в Париже — забота о ребенке, любая работа, которая позволила бы не умереть с голоду, и обязательно занятия живописью, а в годы войны — участие в движении Сопротивления. Спустя много лет Пикассо скажет ей: "Я вижу, вы настойчиво пробираетесь на собственный путь и не блуждаете на ощупь", а Леже пригласит преподавать в своей школе живописи. "Ее знания очень ценны для меня и моих учеников", — такова была его мотивировка. Испытав на себе влияние живописи Леже, она пыталась отстоять то особенное, свое, что и привлекало его внимание к ее творчеству. "*Я так яростно хотела уйти от влияния Леже...*" — и работала, работала...

И эта тяга к искусству шла неразрывно с неизбывной тоской по родине: "*И тянут два коня в разные стороны, два упрямых бешеных коня. Попробуй, справься!*". И на самом деле, вся ее жизнь, "*как лоскутное деревенское одеяло*", несла в себе это противостояние: здесь, в Париже — живу и работаю, там — на родине, дышу и чувствую. Здесь, в Париже, — докажу, сделаю, добьюсь, туда — вернуться, прикоснуться, почувствовать. Париж — сбывшаяся мечта, которая так и не вытеснила из нее родную Беларусь. Всю жизнь она жаждала того "*щемящего прикосновения к детству*", детству, которое прошло на родине и из которого она выпрыгнула в иную жизнь, в иной мир, на чужую землю. К детству она постоянно — в мыслях, в чувствах — возвращалась в неизбывной, "*самой обыкновенной, самой ранящей тоске по Родине*".

В 1952 г. Фернан Леже и Надя Ходасевич зарегистрировали свой брак. В 1955 г. Леже не стало. Надя взялась за создание первого в мире музея, посвященного одному художнику. Трудно осознать, каких сил, какой настойчивости стоило женщине с советским паспортом создать музей во Франции. Спустя десять лет Надя с уверенностью скажет: "*Важно одно — музей Фернана Леже существует!*" — и подарит его французскому народу.

For **Nadya Khodasevich (Leger)** (1904—1982), painting was her very existence. From early childhood her life was a never ending quest after her artistic dream, the quest that brought a peasant girl all the way from a tiny Belarusian village to the very heart of Parisian art scene. In Nadya's search for her own special vision, Fernand Leger (to whom she was married for his last three years and whose museum she created after his death) became the guiding figure both in art and revolutionary politics.



Надя Ходасевич (Леже)
Начало движения (Взлет 1).
1922—1968 гг.

АВГУСТ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Алёна Киш

Искусство белорусской художницы-примитивистки Алёны Киш (1896(?)—1949) обрело известность в конце 1970-х гг., когда собранные художниками и коллекционерами ее работы впервые увидела широкая публика. Во Всемирной энциклопедии наивного искусства именно ее картины представляют белорусский примитивизм.

Несмотря на то, что расцвет жанра расписных ковров (“дываны”), а соответственно и популярность Алёны Киш приходились на 40—60-е гг., имя ее на несколько десятилетий было забыто. С точки зрения искусствоведов, подобное творчество не могло быть отнесено к “высокому” искусству: как правило, работы, выполненные народными художниками, квалифицировались как “мещанские поделки” или как деревенский кич. Это тем более верно по отношению к рукодельным работам женщин: в отношении их творчества важную роль играл не только фактор классовой стратификации, но и гендерной.

Авангардистский опыт ввел в искусствоведческий лексикон новый термин — наивное искусство. Примитивная живопись Руссо, Пиросмани и других художников заставила теоретиков переосмыслить границы между традиционным, народным искусством и искусством “высоким”: призрачными и размытыми оказались не только границы между искусством и ремеслом, но также между искусством и кичем, искусством и не-искусством в самом широком смысле слова.

Женщины всегда занимались художественной деятельностью, но их творчество никогда не было “искусством ради искусства”. Как и современный дизайн, оно было нацелено на изменение предметной среды, это эстетика, озабоченная “вещностью” повседневного мира. Вышивка, ткачество, вязание, плетение, пэчворк, шитье одеял, гончарное ремесло — в разных странах и в разные времена женщинам были хорошо знакомы эти виды деятельности, которые сегодня принято считать либо прикладным искусством, либо народным творчеством. Однако в течение долгого времени рукоделие воспринималось как неотъемлемый элемент женского воспитания, форма социализации, разновидность домашнего труда и как вклад в семейную экономику — но не как Искусство и даже не способ развлечения. Кроме того, народное искусство — это искусство безымянных мастеров. Алёне Киш в этом смысле “повезло”: до нас дошли и ее работы, и ее имя, хотя сведения о ее жизни чрезвычайно скупы и противоречивы.

У Алёны Киш нет биографии, которая возвысила бы ее творчество и сформировала бы вокруг ее имени ореол величия. Можно сказать, что у нее вообще нет биографии. Даты жизни ее не точны, сохранилась единственная фотография (и то из паспорта). Известно лишь, что родилась она в многодетной семье, замуж не вышла, ходила от деревни к деревне и предлагала сделать ковер на заказ. Последние годы жила в семье сестры, а на рубеже шестидесятилетия покончила с собой, бросившись в реку (некоторые исследователи склонны в связи с этим интерпретировать один из излюбленных ею сюжетов — “Дева на водах” — как прозрение собственной судьбы). Жизненная история Алёны Киш никак не связана с “большой Историей” советского времени. И все же ее феномен, обыденность и ее биографии, и ее искусства заслуживает самого серьезного внимания. Прежде всего, в контексте истории женского искусства.

В течение веков женщины были словно замурованы в доме: шили и вышивали, пекли хлеб, украшали дом, вязали, растрачивая свою творческую энергию внутри домашнего пространства. И вот в рамках, казалось бы, традиционного “украшательского” жанра (хотя и в новой технике — расписного ковра) Алёна Киш попыталась эту творческую энергию вывести во внешний мир. Эстетические функции женского искусства редко бывают отделены от утилитарных, однако работы Алёны Киш, будучи включены в интерьер как элемент декора, вряд ли могут быть названы утилитарными в строгом смысле этого слова. Работы художницы помещали не в спальне (над кроватью) и не в других “интимных” пространствах дома; напротив, их можно было видеть в общей комнате, где принимали гостей. Алёне удалось превратить свое любимое занятие не только в публичную, но и профессиональную деятельность: своим ремеслом она зарабатывала средства к существованию. Традиционному для сельских женщин образу жизни она предпочла другой — странствующей художницы, и большинство знавших ее людей, хотя и покупали у нее работы (иногда за предоставление крова или мешок картошки), относились к ней с некоторой жалостью или снисходительностью.

Можно ли сказать, что работы Алёны Киш создают пространство фемининной позиции видения, Иного взгляда на мир? Отличные от доминировавшего в ту эпоху канона, они представляют собой окно в другой, не социалистический и тем более не мужской мир: мир, который можно было бы охарактеризовать и как “окно в частную жизнь белорусской крестьянки”, и как в советское Зазеркалье. Ни лозунгов в защиту советской власти, ни советской символики. Экзотические животные (совершенно беззлобные тигры, львы, олени), прекрасные птицы (лебеди и жар-птицы), добрый молодец в окружении “красных девиц” на лодочке, спокойная гладь воды — слишком сахарно для героической повседневности советского мира.

В работах Алёны Киш не представлены сцены созидательного труда, столь характерные для репрезентации женщины в искусстве соцреализма, для которого мир крестьянки — это, прежде всего, мир труда (образ крестьянки и в демократическом искусстве XIX века, и в соцреализме объективировался в некую дето- и хлебопроизводящую машину). Она создала воображаемый, фантастический и причудливый мир, где языческие верования, детские мечты, народный фольклор, знания о реальности и интимные чувства взрослой женщины переплелись самым причудливым образом.

Творчество Алёны до сих пор не нашло удовлетворительного объяснения. Рисовала она всего три сюжета — “Письмо к любимому”, “Дева на водах” и “Райские кущи”, но каждая ее работа уникальна: картины на одну и ту же тему всегда отличаются друг от друга. Необычным является и выбор именно этих трех сюжетов; и сочетание несочетаемого — экзотические звери с родными березками и аистами; и символика ее картин, и переплетение кодов городского и сельского фольклора, и многое другое. В символике узоров и персонажей на ее коврах тесно переплелись личные, религиозные (от языческих до православных) и социальные значения. **Ее искусство было свободно от норм и запретов официального “высокого” искусства**, а потому в известной степени воплощало принципы свободы творчества.

The nanve artist **Alena Kish** (1896(?) — 1949) fantasized a world very different from that of mainstream socialist realist painting: it was full of pagan beliefs, folk tales, childhood dreams and woman’s intimate feelings. Alena Kish was remarkable for her non-traditional lifestyle of a wandering artist, painting in villages for food and shelter.



Алёна Киш
Рай.
1930-е гг. Домотканый холст, темпера.
Собрание историко-культурного музея-заповедника "Заславль".

СЕНТЯБРЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

Халима Рызванович

Переплетение татарской и белорусской культур за шесть веков совместного существования стало настолько тесным, что историки-медиевисты в начале XX века обнаружили наиболее точное сохранение белорусской фонетики именно в татарских религиозных книгах-китабах. Мусульманская или, точнее, татарская культура стала неотъемлемой частью культуры Беларуси. В стране "под белыми крыльями" татарские женщины олицетворяют восточную культуру с ее особым пониманием времени и пространства. В арабских сказках "Тысячи и одной ночи" женский образ связан с сохранением этих двух важнейших понятий бытия. Пока Шехерезада продолжает свои сказки, время не может остановиться, вместе с концом рассказов должна закончиться ее жизнь, слова свивают пространство и продолжают время.

Такому бесконечному продлению времени служат и мугиры — своеобразные "святые иконки", магические хранители семьи и дома от несчастий и невзгод. Мусульманка может не совершать молитвы, но взгляд, брошенный на мугир, уже будет обозначать, что эта молитва произошла. В одном из татарских домов в Узденском районе исследователи увидели собственноручно выполненные хозяйкой планшеты с текстами арабских молитв для ежедневных намазов (молений). Не имея возможности исполнять ритуальную молитву, женщина смотрела на них, что представляло для нее своеобразный субститут намаза.

Мугир, созданный Халимой Рызванович, представляет собой религиозно-магическую таблицу, которая когда-то украшала мечеть в Ивье. Это удивительная форма творчества, стоящая на грани словесности (литературы), живописи и декоративно-прикладного искусства. В точном переводе с арабского "мугир" означает "печать", т. е. тот особый знак выделенности, который позволяет событию существовать с благословения и по воле высших сил. Магическая фигура, слагаемая из букв — словесных формул, сплетенных арабской вязью в геометрическую композицию. В нижней части мугира из Ивья арабскими буквами сделана надпись по-белорусски: "Этот святой мугир рисовала в тысяча девятьсот пятьдесят третьем году Халима Рызванович Алиевна".

В центре композиции мугира Халимы Рызванович — Ноев ковчег, символ Всемирного потопа и Вечного спасения, возникающий, как форма, из каллиграфии арабской вязи: буквы как нить повествования, как нить пряжи разной длины создают образ плывущей галеры с развевающимися флагами. Или это только видимость Корабля Спасения? — Настолько рисунок соотносится с формой арабских букв. Изображение как таковое растворяется в пространстве — в слове. Буква-слово становится мерилом пространства и неуловимого времени.

Для восточной культуры не характерны фигуративные изображения, свойственные западному искусству. Такая опора на невидимое, но чувственно переживаемое определяет способ существования, не совсем понятный человеку другой культуры. Исследователи гендерных проблем называют подобное видение Женским Символическим.

Особая магия повседневного бытия, не воспринимаемая посторонним взглядом, сохраняется и в современной татарской культуре Беларуси. Она как книга, наполненная удивительными картинками, но мы их не видим, поскольку книга для нас закрыта.

Мугир Халимы Рызванович — одна из формул этой книги.

Ethnic Tatars have lived on Belarusian lands for more than six centuries now. They retained their Arabic script in which they write down texts in Belarusian, and their oriental culture. A *muguir* of "Noah's Arc"(1953) by **Khalima Ryzvanovich** is a sample of unique Tatar art form, combining the verbal (literature) and the visual (painting and decorative art). Tatars placed muguirs on the walls of their homes. A woman living in the home would cast a glimpse at a muguir, and that act would symbolically stand for prayer.



Халима Рызванович
Мугир с изображением Ноева ковчега в обрамлении каллиграфической композиции. 1953 г.
Собрание Государственного музея истории религии в г. Гродно.

ОКТЯБРЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Зоя Литвинова

Живописцу нелегко ускользнуть из дымчатого плена неярких красок природы, чья гамма скорее близка к северной. В Беларуси, где родилась Зоя Литвинова (1938 г. р., Гомельская область), победа художницы над приглушенным колоритом звучит именно как победа: сгущение на холсте размытой туманом, разбавленной воздухом субстанции цвета в первичный концентрат — акция преодоления, духовное усилие. Живопись, где интенсивность цвета — визуальный эквивалент интенсивности эмоций и бытия вообще, ярко — в буквальном смысле этого слова — выделяется здесь на общем фоне, тяготеющем к зелено-коричневой части спектра. З. Литвинова ярко выделилась сразу, как только начала участвовать в художественных выставках (с 1962 г., после окончания в 1961 г. Минского художественного училища им. А. Глебова), и до сей поры ее достаточно обособленная фигура как бы окутана в цветное покрывало в восприятии знатоков-любителей-ценителей.

Особенное отношение Литвиновой к цвету определило поиск адекватных материалов, овладение в конце концов редкостной техникой энкаустики — живописи восковыми красками, приемы которой практически не изменились за две тысячи лет: цвет, вплавленный в воск, не изменяется, изображение не выцветает, не отсыревает и не трескается, оно почти вечно — воск можно только сжечь. Принцип этой техники прост, исполнение — чрезвычайно трудно физически, тем более в масштабах большого проекта. Художников, работающих в энкаустике, во всем мире очень мало.

Но именно этим занялась Зоя Литвинова по окончании отделения монументальной живописи Белорусского театрально-художественного института (в 1967 г., мастерская профессора Г. Х. Ващенко). Две ее работы — интерьерные росписи кинотеатра "Вильнюс" и Дворца культуры железнодорожников —стали крупным художественным событием Минска 70-х гг. Органичное завершение важного этапа монументальной линии развития ее творчества — роспись капеллы в католической церкви небольшого старинного городка Хопфгартен в Австрии (1995 г.).

Когда в 1949 г. Анри Матисс работал над росписью знаменитой Часовни четок в Вансе (Франция), он определил свою задачу как "создание духовного пространства". Литвинова эту задачу решала так же: через раскрытие трансцендентных и символических значений и возможностей цвета (впрочем, те же задачи решает она и в станковой живописи маслом, в работах акварелью, в эскизах гобеленов). В открыто звенящих созвучиях небесно-голубого, пламенно-алого, изумрудного и золотого цветов капеллы — осмысление и продолжение традиций православной иконописи, когда-то поразившей и вдохновившей Матисса. Заветное, пока неосуществленное желание Литвиновой — расписать православную церковь на родине.

Интерес к подобным сюжетам автоматически отодвигал художницу на периферию "магистрального направления советского искусства" (потребность в поддержке и профессиональном понимании отчасти реализовалась в создании неформального творческого объединения "Немига-17", членом которого Зоя Литвинова является с 1989 г.). В переходной постсоветской социокультурной ситуации с критериями в сфере изобразительного искусства вообще наступила неразбериха. По этим, а, возможно, и еще по каким-либо причинам первая персональная выставка Зои Литвиновой на родине — событие, обычно знаменующее начало успешной карьеры художника — совпала с 60-летием бесспорно значительной и *молчаливо* признанной личности (1998 г., Минск, Национальный художественный музей).

Ритмичное чередование больших колористических масс и пятен живописного полотна "Танец", обращаясь к чувственной стороне нашего восприятия, оставляет впечатление волшебной легкости "бегства в цвет" из мглистых снов обыденности.

Zoya Litvinova (born in 1938), coming from the country where the nature's palette is somewhat pale and foggy, has become the champion of colours. For her, intense colours are equivalent to the intensity of emotions and very human existence. The artist, who works with oil and water-colours and makes sketches for tapestries, has also mastered painting with burnt wax, something that very few people in the world can do. In 1995 Zoya Litvinova painted murals in a Catholic chapel in an ancient Austrian town. One of her dreams is to paint murals for an Orthodox church in this country.



Зоя Литвинова
Танец (фрагмент).
1998 г. Холст, масло. Собственность художницы.

НОЯБРЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

Ольга Сазыкина

Прорастание живого зерна сквозь плоть старого манускрипта — визуальная метафора, воплощенная в динамической трансформации объекта “Очень старая история” художницы Ольги Сазыкиной (1955 г. р., сейчас живет и работает в Минске). Эта работа, выполненная в технике hand made paper, фиксирует, как и многие другие проекты последних лет, первенство автора в культурном пространстве Беларуси в работе с таким актуальным сейчас материалом, как бумага. То, что делает с бумагой Ольга Сазыкина, характерно отсутствием внешнего, “дизайнерского” момента, декоративно-прикладной линии развития темы. Быстро пройдя техническую стадию освоения материала, Ольга продолжила в нем свою прежнюю линию, которую можно назвать концептуально-антропологической.

Еще в период работы со стеклом (закончив в 1975 г. отделение керамики Белорусского театрально-художественного института, Сазыкина десять лет работала на стеклозаводе “Неман”) в ее проектах наметилась смысловая и формообразующая связь: материал — тело: “В работе над стеклом меня всегда завораживал момент в буквальном смысле *вдыхания* жизни в этот материал. Слово *вдохновение* — от слова *вдохнуть*. Бог *вдохнул* жизнь в человека. Интерес к оживлению, анимации человеком — художником — материи, *материала* остался и после расставания со стеклом, когда я стала работать в живописи и графике (по времени — не очень долго)”. Последний графический проект Сазыкиной — “Дневник дыхания, или Мимика легких” (1997 г.) *графическим* можно назвать только по способу исполнения. На черных больших бумажных листах (еще не hand made) — как бы в космической пустоте — художница несколько дней подряд фиксировала в сети белых линий ритм собственного дыхания. Так было получено изображение собственной уникальной энергетической структуры (рисунок дыхания каждого человека отличается от других так же сильно, как энцефалограмма или отпечатки пальцев). Эта акция — медитативно-художественная практика, где результат (серия графических листов) и процесс (сосредоточение и осознание себя через дыхание) равноправны. В концептуальные параметры произведения входит измерение *времени*.

Это измерение вполне осязаемо присутствует в последнем по времени крупном проекте “Автобиографические поверхности” (2001, Музей современного искусства, Минск). Согласно авторской концепции, бумага как конкретный материал с константными физическими характеристиками (какими обладают стекло, камень, глина, металлы и др.) *не существует*. Бумага есть функция. Она — носитель и хранитель информации, энергетический носитель. Папирус, пергамент, береста, тряпье, целлюлоза… Физические параметры бумаги целиком определяются культурным контекстом ее бытования. Бумага есть слой. Культурный слой и в переносном, и в буквальном смысле. Слой/сплав. Принцип соединения, сумма (и как результат, и как объединяющий процесс) физических и не-физических ингредиентов — от волокон осоки с озера до вздоха влюбленного подмастерья, кладущего мокрую пульпу на стальную сетку с водяным знаком. Сумма бытия. Поперечный срез времени толщиной в бумажный лист. Материально закрепленная в данный момент связь всего со всем.

В этом *археологическом* аспекте уравниваются понятия *результатов* и *отходов* бытия, — в частности, человеческого. Слой/сплав соединяет остатки, останки, осколки и обрывки, дребезги жизни, создавая новое единство. Применив принцип культурного слоя к саморетроспекции, автор “Автобиографических поверхностей” сплавила собственный “пепел дней”: личный архив (тексты, фотографии, работы), компоненты материи тонкой (бред, сон, явь, иллюзии, мечты, пассионарность), подкрепив и заземлив их грубым материальным продуктом (гипс, мел, песок) и некоей средней *мифической* субстанцией (пух крыльев ангелов, телесные оболочки — в данном случае фрагменты поверхностей телесного бытия: волосы, кровь и т. д. — проявленные в материале как бы фрагменты *тела жизни*). Концепция проекта есть концепция экзистенциальная: попытка воспринимать себя как целостность, как результат совокупности процессов — интеллектуальных, психических и физических. Это стремление создать законченную систему своего бытия, и в этом общая направленность работы Ольги Сазыкиной выходит за рамки чисто художественной практики.

Olga Sazykina (born in 1955) is a pioneering artist in Belarus in her work with hand-made paper. According to her, paper as matter with constant physical characteristics simply does not exist. Paper is more than that: it is a function and a carrier of information and energy. Paper is cultural substance, a layer/alloy made of physical and non-physical ingredients. Paper is the sum of existence…



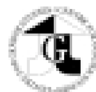
Ольга Сазыкина
Очень старая история.
1998 г. Бумага.

ДЕКАБРЬ

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Центр гендерных исследований
Европейского гуманитарного университета (г. Минск)
Тел. (017) 239 33 83, e-mail: gender@ehu.unibel.by





Концепция и общая редакция: Елена Гапова
Подбор исторического материала: Ольга Баженова
Консультант: Татьяна Бембель

Авторы текстов: Ольга Баженова
Татьяна Бембель
Альмира Усманова
Елена Толстик
Валентина Кириллова
Инна Хатковская
Елена Гапова

Перевод на английский: Екатерина Глод
Редактор: А. А. Сычёв



Издание осуществлено при поддержке Центра российских и восточноевропейских исследований университета Ратгерс (США)

ISBN 985-6614-44-9.
Справочное издание

Подписано в печать 17.09.2001 г. Бумага Graphiart Card DUO. Формат 62x94 (1/8).
Печать офсетная. Усл. п. л. 3,78. Уч.-изд. л. 1,26.
Тираж 1000 экз. Заказ 272. Цена договорная.
Издатель: Учреждение образования "Европейский гуманитарный университет"
Лицензия ЛВ №438 от 30.10.2000 г., выдана Государственным комитетом по печати Республики Беларусь.
По вопросам приобретения обращаться по тел. (017) 232 70 36. E-mail: publish@ehu.unibel.by

Отпечатано в типографии ООО "НоваПринт". Тел. (029) 6 777 949.
ЛП № 285 от 28.07.1998 г., выдана Государственным комитетом по печати Республики Беларусь.
220047, г. Минск, ул. Жодинская, 2.